

AperTO - Archivio Istituzionale Open Access dell'Università di Torino

**Mythes, souvenirs, amours vénitiens. Reflets lagunaires dans l'oeuvre d'André Pieyre de Mandiargues**

**This is a pre print version of the following article:**

*Original Citation:*

*Availability:*

This version is available <http://hdl.handle.net/2318/1660953> since 2018-02-27T23:28:33Z

*Publisher:*

Nuova Trauben

*Terms of use:*

Open Access

Anyone can freely access the full text of works made available as "Open Access". Works made available under a Creative Commons license can be used according to the terms and conditions of said license. Use of all other works requires consent of the right holder (author or publisher) if not exempted from copyright protection by the applicable law.

(Article begins on next page)

# MYTHES, SOUVENIRS, AMOURS VENITIENS. REFLETS LAGUNAIRES DANS L'ŒUVRE D'ANDRE PIEYRE DE MANDIARGUES

*Roberta Sapino*

À Venise est-on bien sûr de ce que l'on voit réellement ?  
(Jean Palou)<sup>1</sup>

Venise, 1932. Deux jeunes hommes se promènent dans les rues étroites de la ville. Les yeux écarquillés, ils découvrent les façades anciennes, les ponts innombrables, les reflets étincelants de l'eau qui coule dans les canaux. Ils flânent, ils s'égarent dans une contemplation qui frôle la rêverie. Ils s'appellent André Pieyre de Mandiargues et Henri Cartier-Bresson, et à cette époque ils ne sont que "deux petits-bourgeois à peine sortis de l'adolescence et difficilement échappés aux règles de la 'bonne société'"<sup>2</sup>, deux jeunes voyageurs, amateurs des musées et des bars, à la recherche d'excitation et de rencontres surprenantes. L'Italie les fascine profondément; le souvenir de Florence, qu'ils ont visitée l'année précédente, est encore bien vivant dans leur mémoire. Ils comparent les deux villes. Cartier-Bresson, qui de Florence avait aimé la rigueur, affirme ne trouver à Venise "que de l'ignoble. Ignoble cette Renaissance qui cousin[e] avec le baroque, ignoble ce décor théâtral, ignobles ces couleurs chatoyantes et leurs reflets dans l'eau..."<sup>3</sup>. Mandiargues, qui dès le premier moment a subi les charmes de la ville des doges, ne tolère pas la critique tranchante de son ami et il répond par une menace d'autant plus cruelle qu'elle pré-sage une castration symbolique: "Alors je me suis fâché et je l'ai menacé de jeter son appareil dans le Grand Canal"<sup>4</sup>, raconte-t-il, non sans fierté, des années plus tard. C'est le début d'une longue querelle artistique qui, tout sans séparer définitivement les deux hommes, affectera leurs rap-

---

<sup>1</sup> J. PALOU, *Présence à Ravenne*, dans "Le Surréalisme, même", 3 (1957), p. 51.

<sup>2</sup> A. PIEYRE DE MANDIARGUES, *Photoportraits*, dans "La Nouvelle Revue Française", 390 (1985), p. 3.

<sup>3</sup> ID., *Le désordre de la mémoire. Entretiens avec Francine Mallet*, Paris, Gallimard, 1975, p. 71.

<sup>4</sup> *Ibid.*

ports pendant des années et qui ne s'apaisera que grâce à quelques concessions de la part du photographe: "Henri Cartier-Bresson, s'il n'a pas cessé d'aimer Florence, aime beaucoup Venise aujourd'hui et il nous y fit des belles photographies à Bona et à moi, en 1954"<sup>5</sup>, conclut Mandiargues.

Il n'est pas anodin, *a posteriori*, de lire l'acharnement de Mandiargues en défense de Venise comme la manifestation d'une certaine prévoyance d'inspiration surréaliste: en effet, tout au long de sa vie, Mandiargues n'a jamais cessé de subir les charmes de la ville lagunaire, et pour de multiples raisons, à la fois personnelles et artistiques, il en a fait l'un des lieux capitaux de son existence. Dans son œuvre littéraire, Venise est présente dans plusieurs ouvrages et à différents niveaux. Elle est décrite, nommée, évoquée. Elle revient à plusieurs reprises dans les essais et les entretiens, elle sert de cadre pour des nouvelles aussi raffinées que troublantes, elle nourrit de ses images un certain nombre de poèmes. Parfois, le nom de Venise se glisse là où on ne l'attendrait pas: une petite fenêtre s'ouvre alors dans le texte, offrant au lecteur un coup d'œil fugace sur la lagune.

Dans le présent article, nous nous proposons de suivre les pas de Mandiargues et de ses personnages dans le dédale des ruelles vénitiennes: après avoir présenté brièvement le contexte littéraire dans lequel les textes de Mandiargues s'insèrent, nous contemplerons les vues qui nourrissent l'imaginaire de l'auteur et qui, transfigurées par les jeux de la mémoire et de la création, réapparaissent dans ses nouvelles ; nous remarquerons le halo mythique qui entoure la Venise mandiarguienne ; nous nous interrogerons sur les valeurs à la fois autobiographiques et esthétiques qui lui sont attribuées.

"Aucune ville au monde, ni New York, ni Ispahan, ni Lahore, ni Persépolis, ni Palmyre ou Fathepur Sikri, ni Florence ou Sienne - ni même Paris, Jérusalem, ou Rome, la ville par excellence -, n'a suscité autant de rêves et fait couler autant d'encre que Venise"<sup>6</sup>, écrit Jean d'Ormesson. Au fil des siècles, Venise a exercé ses charmes sur un nombre incommensurable de voyageurs, écrivains et poètes, jusqu'à devenir la "capitale

---

<sup>5</sup> *Ibid.*

<sup>6</sup> J. D'ORMESSON, *Préface*, dans AA.VV., *Venise entre les lignes*, dir. E. Schlumberger, H. Demorlane, R. Gouze, Paris, Denoël, 1999, p. 9.

d'une géographie littéraire"<sup>7</sup> qui en Europe s'est dessinée progressivement sous la plume d'auteurs tels que Pétrarque, Montaigne, Goethe, Chateaubriand, Byron, Balzac, Stendhal, Ruskin, Hofmannsthal, Mann, Rilke, Proust, Hemingway, Nietzsche, Sartre, à n'en citer que quelques-uns. "Les 'écrivains de Venise' s'ajoutent les uns aux autres, comme les pierres de ses monuments: édifice littéraire aussi complexe et aussi différencié que le palais des Doges"<sup>8</sup>, remarquent les directeurs la riche anthologie *Venise entre les lignes*: "À déchiffrer les pierres, en effet, on découvre des styles. À lire les textes, de même"<sup>9</sup>. Une telle "surcharge littéraire"<sup>10</sup> enveloppe la ville, selon les mots de Yves Clavaron, que les écrivains qui veulent donner une représentation de Venise se trouvent inévitablement confrontés au risque de tomber dans l'aporie et dans la répétition d'images vides de sens, ainsi qu'à la nécessité d'élaborer des stratégies d'écriture inédites. De ce fait, Venise apparaît moins comme une ville ancrée dans un contexte historique et politique précis que comme une ville palimpseste, moins comme une réalité que comme un trope poétique. Ainsi soustraite à l'emprise de la géographie et de l'histoire, Venise rentre d'emblée dans les domaines du mythe: dans un essai récent, David Barnes démontre d'ailleurs que les tropes généralement associés à la ville lagunaire sont tellement enracinés dans la culture européenne qu'ils affectent non seulement la littérature, mais aussi une grande partie de la critique littéraire, et qu'ils présentent de nombreuses caractéristiques communes au mythe tel qu'il a été défini par Roland Barthes.<sup>11</sup>

---

<sup>7</sup> F. BRIEU-GALAUP, *Venise, un refuge romantique (1830-1848)*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 9.

<sup>8</sup> E. SCHLUMBERGER, H. DEMORIANE, R. GOUZE, *Venise*, cit., p. 16.

<sup>9</sup> *Ibid.*

<sup>10</sup> Y. CLAVARON, *Déterritorialisations de Venise dans la littérature du premier XXe siècle*, dans "KulturPoetik", 6 (2006), p. 189.

<sup>11</sup> D. BARNES, *The Venice myth: culture, literature, politics. 1800 to the present*, London, Pickering & Chatto, 2014, p. 1.

"Tropes of Venice as a fantastical city share many of the characteristics that define what Roland Barthes has designed as "myth". The critical response to literary Venice has, I suggest, tended to accept this trope, imbuing it with too much power and ultimately capitulating to the myth. As a result, historico-political interpretations of the images of Venice in literary texts have been neglected. Entranced by the vision, we fail to ground the literary works studied within their contemporary parameters, too often making Venice simply a metaphor - for desire, the mind, etc."

Le monde littéraire français s'est toujours montré particulièrement sensible aux charmes de Venise et de son mythe, tant et si bien que Florence Brieu-Galaup explique l'abondance des études sur Venise dans la culture contemporaine par "l'héritage d'une histoire d'amour entre le peuple français et la ville qui va de l'émerveillement d'un Philippe de Commynes, en passant par l'étonnement d'un Montaigne, jusqu'à l'acharnement impérieux de Napoleone Bonaparte et au-delà"<sup>12</sup>. Au fil des siècles, une telle quantité de mots ont été écrits en France à propos de Venise que les canaux de la ville, à l'en croire Paul Morand, "sont noirs comme l'encre": "[C]'est l'encre de Jean-Jacques, de Chateaubriand, de Barrès, de Proust ; y tremper sa plume est plus qu'un devoir de français, un devoir tout court"<sup>13</sup>.

Dans un intéressant article consacré aux représentations de Venise dans la littérature française du vingtième siècle, Xavier Tabet remarque que "le goût de Venise a aussi pris en France la tournure de 'querelles de Venise'"<sup>14</sup>, et il affirme la nécessité de considérer la production littéraire récente, comme par exemple le *Contre Venise* de Régis Debray<sup>15</sup>, en continuité avec celle qui lui paraît désormais "une ancienne tradition française"<sup>16</sup>. Au début du vingtième siècle, argumente Tabet, l'idée romantique et décadente d'une Venise métaphysique, patrie spirituelle des artistes aspirant à se soustraire à la civilisation industrielle, s'est épuisée progressivement, jusqu'au moment où, "[d]ans les années vingt, Venise fait désormais partie du 'monde d'hier'"<sup>17</sup>. Par conséquent, rejeter Venise "signifie d'abord exprimer la volonté d'en finir enfin avec le symbolisme, et de tendre vers un idéal de plénitude et de santé"<sup>18</sup> – idéal qui correspond d'ailleurs bien au goût pour "la rigueur, le cubisme, l'art nègre"<sup>19</sup> revendiqué par Cartier-Bresson lors de sa querelle avec Mandiargues.

Aux fleuves d'encre versés pour chanter les charmes de la ville s'ajoutent donc des voix beaucoup plus contestataires. C'est le cas de Gide, dont l'aversion pour Venise constituerait, selon la lecture de Vital

---

<sup>12</sup> F. BRIEU-GALAUP, *Venise*, cit., p. 10.

<sup>13</sup> P. MORAND, *Venises*, Paris, Gallimard, 1971, p. 33.

<sup>14</sup> X. TABET, *Venise dans la littérature française du XX<sup>e</sup> siècle*, dans "Laboratoire italien", 15 (2014), p. 240.

<sup>15</sup> R. DEBRAY, *Contre Venise*, Paris, Gallimard, 1995.

<sup>16</sup> X. TABET, *Venise*, cit., p. 240.

<sup>17</sup> *Ivi*, p. 243.

<sup>18</sup> *Ibid.*

<sup>19</sup> A. PIEYRE DE MANDIARGUES, *Le désordre*, cit., p. 70.

Rimbaud, “un nouvel épisode de cette ‘querelle’ qui, depuis la parution du premier volume du *Roman de l’énergie nationale*, oppose l’auteur des *Nourritures terrestres* à celui des *Déracinés*”<sup>20</sup>, c’est-à-dire à Maurice Barrès, ainsi que la conséquence du refus de “tous les sentiments de ‘trouble’, de ‘romantisme’ et de ‘mélancolie’” que l’auteur avait annoncé lors de son départ pour l’Algérie<sup>21</sup>. Après la Première guerre mondiale c’est également le cas de Lucien Fabre, qui en 1924 s’attache avec véhémence à dénoncer l’air de “faux semblant” de Venise et “la plus molle facilité”<sup>22</sup> des mythes poétiques qu’elle évoque, dans un pamphlet qui suscite la réponse, aux tons également polémiques, de Georges Ravène: “M. Lucien Fabre a été victime d’un accident: il s’est mis en colère. C’est autre chose à coup sûr que de faire la *Connaissance de la Déesse*”<sup>23</sup>. Dans un tel contexte, le choix de dénoncer la décrépitude de la vieille “Venise pourrie de romantisme”<sup>24</sup> ou, au contraire, de témoigner de son amour pour la ville lagunaire, assume une valeur de manifeste littéraire et esthétique. Par conséquent, suggère Tabet, la représentation littéraire de Venise constituerait une loupe particulièrement efficace pour analyser les changements culturels et esthétiques qui s’opèrent au fil du temps<sup>25</sup>. Dans les paragraphes suivants, nous observerons les procédés qui permettent à Mandiargues de s’approprier du mythe de Venise pour le réélaborer de manière inédite.

“Mandiargues ne limitait pas sa patrie à la France ; il l’étendait au Mexique, à l’Italie et surtout à Venise”<sup>26</sup>, relate Marcel Schneider dans ses *Mémoires intimes*. En effet, si Mandiargues découvre Venise en voyageur, c’est presque en vénitien qu’il apprend à la connaître: depuis 1947 sa femme Bona bénéficie de la jouissance d’un palais gothique près du Ponte della Maddalena, l’ancienne maison de son oncle, le peintre Filippo de Pisis, et le couple n’hésite pas à s’y rendre pour de longs séjours. À

---

<sup>20</sup> V. RAMBAUD, *La querelle de Venise*, dans AA.VV., *Cent ans de littérature française, 1850-1950. Mélanges offerts à M. le Professeur Jacques Robichez*, dir. M. Bercot, P. Brunel, M. Raimond, Paris, SEDES, 1987, p. 193.

<sup>21</sup> *Ibid.*

<sup>22</sup> L. FABRE, *Bassesse de Venise*, Paris, Gallimard, 1924, p. 59.

<sup>23</sup> G. RAVENE, *Défense de Venise. Colloque avec M. Lucien Fabre*, Paris, Bossard, 1928, p. 9.

<sup>24</sup> F. T. MARINETTI, *Discours futuriste aux vénitiens*, dans AA. VV., *Futurisme: Manifestes, proclamations, documents*, dir. G. Lista, Lausanne, L’âge d’homme, 1973, p. 112.

<sup>25</sup> X. TABET, *Venise*, cit., p. 246.

<sup>26</sup> M. SCHNEIDER, *L’éternité fragile. Les Gardiens du secret*, Paris, Grasset, 2001, p. 120.

Venise Mandiargues trouve un espace propice à la flânerie, à la rencontre, à l'écriture. Il y rencontre le peintre de Pisis et Ungaretti, "le plus grand poète italien de l'époque"<sup>27</sup>, avec qui il instaure une amitié sincère, ainsi que nombre d'autres écrivains, artistes et collectionneurs. Il y découvre des plaisirs culinaires sans pair, qu'il s'amuse à reproduire dans ses narrations: "Je n'ai jamais été heureux dans des endroits pareils comme je l'ai été, par exemple, dans les trattorie de Fiumicino, [...] ou à Venise, en quelque rare restaurant ou bar où l'on vous serve encore une bonne salade de menus poulpes, telle que vous la trouvez décrite dans ma nouvelle: *Le triangle ambigu*"<sup>28</sup>, raconte-t-il à Francine Mallet. Au cours du temps, il apprend à connaître la ville "par cœur"<sup>29</sup>, comme l'écrit Jean Paulhan dans une lettre où il lui demande des renseignements pratiques avant de partir pour la lagune. Il retient les noms des rues et des ponts, et les légendes qui y sont associées, avec une précision dont il n'hésite pas à faire montre dans ses écrits:

Le pont des prêtres, le pont des chiens, le pont du lionceau, le pont de la femme honnête, le pont des tétons (où des courtisanes, jadis, exposèrent leur gorge sans voile et fardée, afin de vaincre, s'il se pouvait, le penchant des jeunes messieurs à la sodomie), le pont des dés (et non pas de la chance), le pont des poings (où des hommes combattirent, les pieds fixés sur des marques en creux), le pont des assassins, le pont de la pitié, le pont du sépulcre... Et d'autres centaines, ou davantage...<sup>30</sup>

Grâce à sa connaissance de l'italien, il peut déchiffrer les lois de la sociabilité vénitienne: "Phoebé me tutoyait. Je ne m'en étonnai pas, quand j'eus repris la respiration, car le bon usage, dans la cité lagunaire, est de passer rapidement des formes d'une civilité empressée à un langage presque fraternel et brutal"<sup>31</sup>, fait-il prononcer au narrateur de "La révélation".

Mandiargues observe la ville à différents moments historiques, et si en 1938, lors d'un voyage en Italie avec Meret Oppenheim "malgré l'interdiction des autorités françaises aux Français d'aller en ce pays", il n'a pas

<sup>27</sup> A. PIEYRE DE MANDIARGUES, *Troisième Belvédère*, Paris, Gallimard, 1971, p. 310.

<sup>28</sup> ID., *Le désordre*, cit., p. 97.

<sup>29</sup> ID., J. PAULHAN, *Correspondance 1947-1968*, éd. É. Dussert, I. Tokarska-Castant, Paris, Gallimard, 2009, p. 59.

<sup>30</sup> ID., *Feu de braise*, Paris, Grasset, 1959, pp. 73-74.

<sup>31</sup> ID., *Mascarets*, Paris, Gallimard, 1971, p. 161.

“l’impression qu’il y eût de complot dans les coulisses”<sup>32</sup>, dix ans plus tard il déclare son maigre soulagement en observant que, contrairement à Milan, “À Venise, il n’y a pas de ruines, et l’on pense à des spectacles plus gracieux que des pendaisons”<sup>33</sup>.

Il a été remarqué maintes fois que les nouvelles de Mandiargues se jouent le plus souvent dans des lieux et des temps mystérieux, presque abstraits, suspendus en marge du monde concret. Au contraire, dans les textes vénitiens plusieurs indices interviennent pour ancrer la narration dans un passé plus ou moins révolu, appartenant à l’histoire personnelle et collective vécue par l’écrivain. Comme l’a très justement remarqué Lise Chapuis: “Ces quelques récits ‘italiens’ sont probablement le point d’ancrage dans l’œuvre de l’écriture la plus ouvertement autobiographique, alors que celle-ci est généralement peu naturelle à l’écrivain, ou du moins soigneusement voilée”<sup>34</sup>. Dans un entretien avec Yvonne Caroutch, Mandiargues s’interroge sur la genèse de la nouvelle “Miroir morne” et il affirme:

Dans le même volume, un autre conte, que je préfère, *Miroir morne*, provient à la fois des *Déserts de l’amour* de Rimbaud et de l’une des plus heureuses saisons de ma vie, ce mois de septembre 1949 passé avec Bona à Venise. Par quelle sombre cristallisation ces souvenirs ont-ils pris l’éclat douloureux et dramatique de cette nouvelle, écrite en forme de poème en prose ? Je ne sais, je ne veux pas le savoir...<sup>35</sup>

Sous la plume de l’auteur, le sentiment amoureux et l’excitation de la divagation urbaine se confondent avec l’émotion de la lecture, donnant lieu à une représentation à la fois ancrée dans l’expérience et nourrie par la littérature. À ces éléments s’ajoutent des références ponctuelles à la situation historique et politique de la ville, qui bien démontrent l’attention portée par l’auteur au ressenti de la population vénitienne dans l’immédiat après-guerre. Dans “Miroir morne” le protagoniste, pressé de quitter sa maison pour partir à la recherche de la femme aimée et peut-être perdue, s’habille entièrement en noir sans penser que son apparence

---

<sup>32</sup> ID., *Un Saturne gai. Entretiens avec Yvonne Caroutch*, Paris, Gallimard, 1982, p. 87.

<sup>33</sup> ID., J. PAULHAN, *Correspondance*, cit., p. 33.

<sup>34</sup> L. CHAPUIS, *L’Italie palimpseste. Permanences italiennes dans l’écriture narrative d’André Pieyre de Mandiargues*, dans “Roman 20-50”, hors série 5 (2009), p. 37.

<sup>35</sup> A. PIEYRE DE MANDIARGUES, *Un Saturne*, cit., p. 147.



pourrait “faire revivre aux yeux des habitants un passé détestable”<sup>36</sup> et susciter des réactions qui, en effet, ne tardent pas à se produire: “[J]’entendais que l’on maudissait l’ennemi du peuple, derrière moi”<sup>37</sup>. De même, malgré “son climat onirique” et sa structure “ordonnée selon une série de préceptes philosophiques et religieux”<sup>38</sup>, traits qui ont été finement étudiés par Margaret Maurin, la nouvelle “Le fils de rat” est solidement ancrée dans une Venise à peine sortie de la guerre, qui commence lentement à prendre conscience des horreurs perpétrées “au temps où les hommes se tuaient pour la couleur de leurs chemises [...] plus souvent qu’ils ne se disaient ‘frère’, ou ‘bonjour’, ou qu’ils ne se donnaient la main ou ne s’offraient du tabac”<sup>39</sup>. Si l’histoire collective est au centre de la narration, l’histoire personnelle de l’auteur se glisse entre les lignes, contribuant à donner vie à des personnages qui font basculer la nouvelle du côté de l’autofiction. Dans le couple composé d’un homme mal à l’aise avec l’italien mais animé par le plus grand appétit de curiosités et d’une femme magnifique, parlant italien et parée d’une écharpe achetée à Oaxaca, il n’est pas difficile d’observer le portrait de Mandiargues et de sa femme Bona, à peine rentrée d’un voyage au Mexique. On retrouve très probablement une référence à de Pisis dans le peintre mondain qui organise le bal où Simon Game fait la rencontre de Véronique Arès dans “Le triangle ambigu” ; aussi, on aperçoit aisément le reflet du palais qui fut la demeure de de Pisis, et puis de Mandiargues et de sa femme, dans la maison où réside la charmante “peintresse”<sup>40</sup> (appellation que Mandiargues a souvent réservé à Bona) Phoebé Nova:

[A]u nord de la ville, [...] près du pont de la Panada, [...] une vieille maison qui est entre le rio dei Gesuati et le rio dei Mendicanti, non loin d’une église de jésuites où il ne vous déplaira pas de voir une madone du plus galant aspect, dans une sorte de boudoir où le marbre a été travaillé de façon à sembler revêtu de dentelle.<sup>41</sup>

---

<sup>36</sup> ID., *Fen*, cit., p. 79.

<sup>37</sup> *Ivi.*, p. 80.

<sup>38</sup> M. MAURIN, “Le Fils de rat” ou l’évangile selon Pieyre de Mandiargues, dans “Australian Journal of French Studies” 21 (1984), p. 138.

<sup>39</sup> A. PIEYRE DE MANDIARGUES, *Porte dévergondée*, Paris, Gallimard, 1965, pp. 102-103.

<sup>40</sup> ID., *Mascarets*, cit., p. 159.

<sup>41</sup> *Ivi.*, p. 158.

Pour Mandiargues, Venise est avant tout une ville vécue, un espace propice à l'expérience authentique: avant d'appartenir au domaine du mythe et de la littérature, Venise est pour lui un lieu de la mémoire. "À Venise [...] l'Humanité s'éloigne, glissant sur un lac calme", écrit Sartre:

L'espèce humaine – ou, qui sait, le Processus historique – se rétracte, petit pullulement limité dans l'espace et dans le temps. Je la vois tout entière, de quelque lieu situé hors du temps et de l'espace et je sens très doucement, très perfidement mon abandon. [...] Ces mignonnes chimères ne sont pas mon présent. Entre elles et moi, il n'y a pas de simultanéité.<sup>42</sup>

Dans la Venise vécue et décrite par Mandiargues, le processus historique est loin de s'être arrêté ; bien au contraire, la ville devient pour l'auteur un point d'observation privilégié à partir duquel faire l'expérience directe et subjective des changements en cours dans une Italie qu'il considère désormais comme une deuxième patrie. Entre l'auteur et la ville il y a bien un rapport de simultanéité, et les cinq nouvelles datées de Venise recueillies dans *Mascarets*, qui constituent une sorte de journal de la vie lagunaire, le rappellent.

Comme l'a remarqué David J. Bond dans un bel article consacré au rapport de Mandiargues à l'art visuel, l'imagination mandiarguienne, même dans ses manifestations les plus déchaînées, trouve son point de départ dans l'observation et la description minutieuse du monde. Dans ses récits, explique Bond, l'écrivain ne s'éloigne jamais complètement du monde réel, mais il s'engage à établir une relation inédite entre l'homme et son environnement<sup>43</sup>. Dans les paragraphes suivants nous nous intéresserons aux principales sources littéraires et artistiques qui alimentent la perception, l'appropriation et la représentation mandiarguienne de Venise.

---

<sup>42</sup> J.-P. SARTRE, *Villes d'Amérique. New York, ville coloniale. Venise, de ma fenêtre*, Paris, Éditions du Patrimoine, 2002, p. 56.

<sup>43</sup> D.-J. BOND, *André Pieyre de Mandiargues : some ideas on art*, dans "Romanic Review", 70 (1979), p. 72.

"Yet his starting point in all his tales of fantasy is minute observation and description of the world around him. He does not abandon the real world in his fiction, but creates a new relationship between us and it, a technique which can best be summed up by a passage he has written describing the effects of a blemish in a pane of glass."

Venise, berceau de l'imprimerie grâce à Aldo Manuzio, représente pour l'auteur la ville littéraire par excellence, ainsi qu'une source inépuisable d'inspiration: "Je n'écris bien qu'à Paris et Venise"<sup>44</sup>, avoue-t-il dans un entretien. Depuis son premier voyage, il trouve Venise "merveilleusement liée au surréalisme"<sup>45</sup>, et cela malgré l'absence de tout lien concret entre la ville des doges et le groupe de Breton<sup>46</sup>. Peu importe que Breton ait toujours refusé de s'y rendre, "au prétexte que sa visite était à elle seule un immense stéréotype, un énorme chromo de calendrier"<sup>47</sup>: la Venise de Mandiargues est à elle-même un espace surréaliste. "[E]space labyrinthique par excellence, sur le plan horizontal comme sur le plan vertical"<sup>48</sup>, elle invite à la flânerie et à l'égarement. L'enchevêtrement de ses "chemins étroits, venelles plutôt que rues"<sup>49</sup> trouble la perception de l'espace et des dimensions, donnant lieu à une "ville qui est plus vaste qu'il ne semble et où il est aisé de se perdre plus que nulle part ailleurs"<sup>50</sup>: "Ce n'est pas le moindre charme de la ville la plus charmante de l'univers que les maisons y soient numérotées par quartier et non par rue"<sup>51</sup>, s'exclame l'auteur dans un entretien avec Yvonne Caroutch. Venise défie les conventions de l'urbanisme et les lois de la logique, forçant le visiteur à se défaire de toute certitude pour développer des stratégies d'orientation, et même de déambulation, inédites. C'est le cas, par exemple, du protagoniste de "La révélation", qui après avoir obtenu l'adresse de la mystérieuse Phobé Nova (adresse qui lui est communiquée "avec la précision qui est nécessaire en cette ville où les maisons [...] sont presque introuvables pour un visiteur mal averti")<sup>52</sup>, s'embarque dans la traversée

---

<sup>44</sup> J.-L. DE RAMBURES, Comment travaillent les écrivains ? Les vagabondages de Pieyre de Mandiargues, dans "Le Monde" (supplément), 25 avril 1970, p. VIII, cité dans L. CHAPUIS, *L'Italie*, cit., p. 37.

<sup>45</sup> A. PIEYRE DE MANDIARGUES, *Le désordre*, cit., p. 70.

<sup>46</sup> M. PLANT, *Venice: fragile city. 1797-1997*, New Haven, London, Yale University Press, 2002, p. 336.

"There is no marked Surrealist presence in Venice, and it is a missing dimension, an absence not filled by the detective story or the murder chase. We miss the eroticism of Venice that might have been reignited by the Surrealists, anticipated in Apollinaire's dedicated reading of Venetian erotic literature and Baffo."

<sup>47</sup> A. VIRCONDELET, *Nulle part qu'à Venise*, Paris, Plon, 2003, p. 159.

<sup>48</sup> A. PIEYRE DE MANDIARGUES, *Deuxième Belvédère*, Paris, Grasset, 1990, pp. 191-192.

<sup>49</sup> ID., *Feu*, cit., p. 74.

<sup>50</sup> ID., *Mascarets*, cit., pp. 154-155.

<sup>51</sup> ID., *Un saturne*, cit., p. 132.

<sup>52</sup> ID., *Mascarets*, cit., p. 159.

nocturne d'une Venise déserte et enneigée, où il n'hésite pas à se mettre "à quatre pattes pour la traversée de quelques ponts glissants plus que les autres"<sup>53</sup>.

"Le désir, seul ressort du monde, le désir, seule rigueur que l'homme ait à connaître"<sup>54</sup> conduit les pas de l'homme qui subit les charmes Venise. C'est le désir à la fois érotique et scopique du personnage de "Le triangle ambigu", qui avec sa compagne arpente la ville à grandes enjambées, dans une course fébrile où chaque bâtiment évoque un souvenir différent:

Ensuite, il lui prendrait le bras [...] et il la guiderait au long du canal vers l'église de Saint-Sébastien, qui est sur l'autre rive. Mais ils ne passeraient pas le pont qui conduit, à gauche, à l'église romaine où Veronese trouva refuge [...], et c'est à droite qu'ils iraient, dans l'étroite Calle Longa, dite aussi calle de l'Avogaria. Garderaient-ils en mémoire des graffiti anti-américains qu'ils s'étaient amusés à déchiffrer [...] ? Plutôt ils se rappelleraient une exquise salade de petits poulpes et de branches de céleri qui avait été l'essentiel de leur dîner [...]. D'un commun accord ils s'arrêteraient pour jeter un coup d'œil au comptoir de la trattoria Ai Cacciatori, où des ivrognes habituellement chantent de grands airs d'opéra [...]. Regarderaient-ils vers des poutres disposées en travers de la calle pour soutenir une maison caduque ? Oui ; et sous le massif étai ils presseraient le pas, [...] jusqu'au bar Da Pietro qui est à l'angle de la calle de la Turchette [...]. Le temps d'évoquer de jeunes courtisanes venues d'Orient à une époque imprécise mais reculée, celui de faire quarante pas approximativement, ils seraient arrivés au bout de la rue [...].<sup>55</sup>

C'est aussi le désir douloureux du protagoniste de "Miroir morne", qui s'égare dans une ville pluvieuse et hostile, cherchant en vain la femme qu'il craint perdue à jamais:

Je montais, je descendais les escaliers de ces ponts innombrables qui n'ont jamais permis à la roue (à aucune machine tributaire de celle-là, et pas même à l'humble brouette) de pénétrer dans la ville ; je glissai sur des marches que la pluie avait lessivées. Nulle part, sur les deux ou trois chemins que tu prenais d'habitude et que je parcourus dans tous les sens,

---

<sup>53</sup> *Ibid.*

<sup>54</sup> A. BRETON, *L'Amour fou*, Paris, Gallimard, 1964, p. 101.

<sup>55</sup> A. PIEYRE DE MANDIARGUES, *Feu*, cit., pp. 77-82.

je ne vis la silhouette enchâssée au fond de mes prunelle comme l'image fée que l'on prie d'être femme enfin et de venir à vous.<sup>56</sup>

C'est, finalement, l'«appétit de curiosités»<sup>57</sup> qui dans «Le fils de rat» pousse le couple à entrer dans la friturerie où ils font la rencontre bouleversante d'un étrange personnage à l'air à la fois bestial et fantomatique.

De par sa géographie labyrinthique et par la surabondance de surprises qu'elle recèle («Les plus belles boutiques des passages parisiens ou bruxellois sont avares en comparaison»<sup>58</sup>, écrit l'auteur, et dans une lettre à Paulhan il propose d'insérer un essai sur «les ivrognes de Venise»<sup>59</sup> dans la chronique consacrée aux curiosités du mois qu'il prépare pour la N.R.F.), la Venise mandiarquienne se configure comme un véritable «théâtre du désir»<sup>60</sup>. Incessamment, elle excite chez le voyageur «cette soif d'errer à la rencontre de tout»<sup>61</sup> qui seule déclenche ce que Dominique Berthet a nommé la «dynamique de la rencontre»<sup>62</sup> surréaliste.

Ici comme nulle part ailleurs, «on ne sait jamais à quelles rencontres la vie nous exposera»<sup>63</sup>, et on peut bien s'attendre à apercevoir un fantasme ou une autre présence troublante. Ainsi, sur une carte postale représentant le pont San Bastian et où l'on aperçoit la silhouette d'un homme, en 1962 Mandiargues écrit à Nelly Kaplan:

Nous aurions pu nous rencontrer par hasard en haut d'un pont, ma belle extravagante, et je regrette que le hasard ne m'ait pas mieux servi, car c'est vraiment le théâtre qui convient à ta grande insolence dorée. [...] Il y a trop de beaux reflets, trop de superbes rats, trop de fantômes (tu vois l'un de ces deniers sur les marches du pont).<sup>64</sup>

---

<sup>56</sup> *Ivi*, p. 80.

<sup>57</sup> ID., *Porte*, cit., p. 92.

<sup>58</sup> ID., *Le Belvédère*, Paris, Grasset, 1990, pp. 150-151.

<sup>59</sup> ID., J. PAULHAN, *Correspondance*, cit., p. 87. À notre connaissance, l'article n'a jamais vu le jour, mais «les plus glorieux ivrognes du monde» sont mentionnés dans la nouvelle «Miroir morne» (ID., *Feu*, cit., p. 80).

<sup>60</sup> A.-A. MORELLO, *Villes de Mandiargues*, dans «Roman 20-50», hors série 5 (2009), p. 26.

<sup>61</sup> A. BRETON, *L'amour*, cit., pp. 32-33.

<sup>62</sup> D. BERTHET, *André Breton, l'éloge de la rencontre. Antilles, Amérique, Océanie*, Paris, HC Éditions, 2008, p. 11.

<sup>63</sup> A. PIEYRE DE MANDIARGUES, *La marge*, Paris, Gallimard, 1967, p. 165.

<sup>64</sup> ID., N. KAPLAN, *Écris-moi tes hauts faits et tes crimes. Correspondance 1962-1991*, Paris, Talandier, 2009, p. 27.

En dépit du peu d'intérêt qu'elle a suscité chez le groupe de Breton, Venise est "à elle seule surréelle", écrit Vircondelet dans un texte qu'il dédie, significativement, à Mandiargues: elle est un "immense puits d'imaginaires, malle magique, creuset de rêves"<sup>65</sup>. Avec le surréalisme la ville établit une véritable communion d'esprit, une correspondance intime et mystérieuse qui dépasse toute logique. Un événement, en particulier, semble sceller ce lien de manière indissoluble:

Le matin même où j'avais appris la mort de Benjamin Péret, pensant tristement à lui et me souvenant, j'étais dans le cabinet des armures, au palais ducal, à Venise. Et là, comme je regardais par la fenêtre avec distraction, je vis une tête de veau qui allait dans le canal à la dérive, sous le pont des Soupirs. Pour incroyable que soit la chose [...], je jure qu'elle est exacte. Il s'agissait, évidemment, de la moitié d'une tête de veau, mais qui flottait du bon côté, très blanche sur l'eau noire comme un plat de porcelaine de Wedgwood, déviée brutalement par les remous des canots automobiles ou par les coups de rame quand passait une gondole, insultant l'art et le goût, moquant l'émoi des touristes à pied, l'indifférence des élégants en barques riches. Comme un poème de Benjamin Péret, me dis-je alors, qui aurait soudainement pris forme dans le monde extérieur pour donner à mes pensées le corps et le soutien qu'il fallait.<sup>66</sup>

Sous la plume de Mandiargues, Venise subit une transfiguration qui l'élève à palimpseste de l'expérience surréaliste de l'espace urbain. Dans "Le passage Pommeraye", les statues de la plus célèbre galerie nantaise sont décrites par le narrateur comme les tristes figures d'un "carnaval vapoureux"<sup>67</sup>; de même, dans *La Marge*, Sigismond se réjouit de pouvoir flâner, avec "tous les sens en éveil", dans une Barcelone qui lui paraît "une Venise de petites ruelles"<sup>68</sup>. Comme Marco Polo dans *Les villes invisibles* de Calvino, Mandiargues semble incapable de décrire une ville sans dire quelque chose de Venise<sup>69</sup>.

---

<sup>65</sup> A. VIRCONDELET, *Nulle part*, cit., p. 159.

En tête du livre nous lisons : "À ceux auxquels je dois la découverte de Venise, Leonor Fini, Bona et André Pieyre de Mandiargues, Marguerite Duras".

<sup>66</sup> A. PIEYRE DE MANDIARGUES, *Deuxième*, cit., pp. 86-87.

<sup>67</sup> ID., *Le musée noir*, Paris, Gallimard, 1946, p. 97.

<sup>68</sup> ID., *La marge*, cit., p. 19.

<sup>69</sup> I. CALVINO, *Les villes invisibles*, Paris, Gallimard, 2013, p. 110 [trad. Jean Thibaut].

"Chaque fois que je fais la description d'une ville, je dis quelque chose de Venise."

La Venise de Mandiargues n'est pas seulement surréaliste: elle est baroque également. C'est "D'un point de vue vénitien" que l'auteur décide d'aborder le sujet de l'art baroque dans un article paru dans *L'Arc*, et cela malgré l'arbitraire apparent de son propos: "Il y a, dans le monde, des villes qui ont la réputation bien établie d'être 'baroques'. Venise n'est pas de celles-là. C'est entendu"<sup>70</sup>, reconnaît-il. Venise n'est pas une ville baroque au sens commun, explique Mandiargues, et pourtant les observateurs qui consentent à aiguïser leur regard peuvent apprécier ce qui constitue le vrai esprit baroque de la ville: "[L]a très belle église des *Scalzi*", dont la façade montre "des statues de nudités tellement voluptueuses qu'ils penseraient approcher plutôt d'un temple de Vénus que d'un sanctuaire de moines va-nu-pieds"<sup>71</sup>, "le (trop) fameux *Rhinocéros* de Longhi"<sup>72</sup>, les "livres de fête"<sup>73</sup> conservés à la Ca' Rezzonico, le mobilier exposé dans des musées et collections particulières. La description du célèbre tableau de Longhi sert de prétexte à l'auteur pour élaborer sa propre définition de "baroque", qui s'appuie moins sur l'idée d'excès formel que sur celle de l'exaltation des forces mystérieuses de la nature: le contraste que l'on remarque entre les personnages humains

et le gros animal rapporté des tropiques, n'est pas moins baroque que le cri d'un perroquet dans un parloir de nonnes. Il marque l'irruption des forces de la nature (l'une des espèces les plus brutales parmi les faunes des pays chauds) dans un monde froid, figé, qui se lézarde. [...] Dès que l'on a compris cela, et que l'on a perdu l'habitude de chercher toujours le baroque dans l'excès convulsif de la forme, les apports essentiels de ce style deviennent éclatants, on les distingue dans un grand nombre d'œuvres qui ne semblaient pas, à première vue, lui appartenir, et on lui rend justice si on ne l'avait pas fait encore.<sup>74</sup>

Considéré d'un point de vue vénitien, le style baroque excède le cadre à la fois historique et esthétique auquel il est souvent associé, et il s'impose comme un prisme capable de mettre en valeur les incongruités qui déterminent l'expérience humaine du monde: "Rien de moins que l'un des masques les plus communs de l'universel, et, veut-on le considé-

<sup>70</sup> A. PIEYRE DE MANDIARGUES, *Deuxième*, cit., p. 116.

<sup>71</sup> *Ivi*, pp. 116-117.

<sup>72</sup> *Ivi*, p. 117.

<sup>73</sup> *Ivi*, p. 118.

<sup>74</sup> *Ivi*, pp. 117-118.

rer comme une grimace, il n'en est pas qui soit également révélatrice de la nature des choses"<sup>75</sup>. Tout comme le mobilier baroque vénitien se signale par une variété formelle qui fait qu' "en toute liberté les formes passent de la roche ou du caillou à la racine, à la branche d'arbre, à la palme, au bras humain, à la patte de lion, au serpent et à l'oiseau"<sup>76</sup>, ainsi la Venise mandiarquienne s'avère un espace propice au choc et à la métamorphose. Lorsque le protagoniste de "La révélation" se met à genoux pour traverser plus aisément les ponts que la neige a rendu glissants, son changement de posture annonce une véritable transformation, qui correspond aussi à la prise de conscience de la part d'irrationnel qui nourrit son désir: une fois arrivé dans l'ancien palais où demeure Phobé Nova, il remarque que son attitude est désormais celle point raisonnée "d'une bête tombée dans une caverne et qui cherche une trouée vers l'extérieur"<sup>77</sup>. De manière plus évidente, la métamorphose est au cœur de "Le fils de rat", que Margaret Maurin, s'appuyant largement sur la pensée gnostique, définit comme le récit d'"un rite de régénération grâce auquel l'élu subit une transformation radicale de sa nature"<sup>78</sup>. Dans la nouvelle, au moins deux événements marquent l'irruption de l'imprévu dans l'ordre du quotidien, d'une manière qui n'est pas loin de rappeler l'effet produit par le *Rhinocéros* de Longhi: d'abord, l'entrée dans le petit restaurant de la femme qui accompagne le narrateur et qui, rayonnante de beauté et parée de bijoux, s'est mise dans l'idée "de faire entrer ce soir-là le luxe en un lieu parmi les plus bas de la ville"<sup>79</sup>; ensuite, l'apparition d'un homme à l'air craintif que tout le monde repousse en l'appelant "fils de rat". Tout en remarquant qu'il a "l'apparence humaine"<sup>80</sup>, le narrateur ne peut pas s'empêcher d'insister sur le côté animal qui caractérise le fils de rat:

Peut-être à cause du nom que j'avais entendu qu'on lui donnait, je trouvais qu'il s'avavançait à la manière d'une sorte de rongeur. [...] Ses cheveux, d'un gris tirant sur le jaune comme celui de l'herbe morte en hiver, étaient proprement incultes [...]. Sa barbe et sa moustache, ou plutôt les poils de son visage, étaient de la même nature usée, avec moins de vigueur encore. Attablé comme il se trouvait, il remuait peu le visage, ce

<sup>75</sup> *Ivi*, p. 115.

<sup>76</sup> *Ivi*, pp. 119-120.

<sup>77</sup> *Id.*, *Mascarets*, p. 161.

<sup>78</sup> M. MAURIN, *Le fils*, cit., p. 138.

<sup>79</sup> A. PIEYRE DE MANDIARGUES, *Porte*, cit., p. 96.

<sup>80</sup> *Ivi*, p. 101.



qui faisait remarquer la mobilité de ses petits yeux roux, qui couraient perpétuellement sans s'arrêter nulle part et sans jamais se laisser saisir.<sup>81</sup>

Le lecteur et le narrateur apprennent en même temps que l'homme, "sorti d'une femme [...] suivant le naturel usage"<sup>82</sup>, a subi la métamorphose qui l'a relégué en marge de l'humanité lorsque, grâce à l'intervention fortuite d'un rat, il a réussi à se sauver des "partisans de droite ou de gauche"<sup>83</sup> qui auraient voulu le justicier. Ni homme ni animal, ni mort ni vivant, le fils de rat participe de la même instabilité ontologique qui caractérise la ville, organisme terrestre aussi bien qu'aquatique dont l'existence dépend de "cette eau qui n'est jamais transparente"<sup>84</sup> et qui représente à la fois une source de vie et une menace de destruction:

Le couple (ou l'antagonisme) construction-destruction [...] trouve ici son terrain naturel, car la ruine et l'engloutissement sont partout présents à Venise dans les assemblages du marbre, de la pierre et du verre, tout de même que la mort est présente dans l'union de l'homme et de la femme quand ne les protège plus l'innocence enfantine.<sup>85</sup>

Dans la fiction, la précarité inquiétante qui caractérise la ville est exprimée de manière particulièrement efficace dans "Miroir morne", où le narrateur marque sans appel la différence entre l'eau vivante de la Méditerranée et la putréfaction des "lagunes que les moustiques infestent"<sup>86</sup>: "Plus tard, j'arrivai à la limite de la ville, qui est, de tous côtés, la mer (l'eau des lagunes au moins, sinon la grande étendue vive)"<sup>87</sup>. Encore, dans la pièce *La nuit séculaire*, qui se joue dans une ville norvégienne, Venise est évoquée de manière fugace à un moment où Karin veut communiquer son angoisse face à la fin imminente du dix-neuvième siècle, qu'elle conçoit comme un présage de mort: "J'ai vu et senti la mort il y a un peu plus de onze heures. Je n'ai pensé qu'à la mort pendant tout le

---

<sup>81</sup> *Ivi*, pp. 99-101.

<sup>82</sup> *Ivi*, p. 101.

<sup>83</sup> *Ivi*, p. 104.

<sup>84</sup> ID., *Le désordre*, cit., p. 162.

<sup>85</sup> ID., *Deuxième*, cit., p. 192.

<sup>86</sup> ID., *Feu*, cit., p. 76.

<sup>87</sup> *Ivi*, pp. 81-82.

temps que vous vous promeniez en bateau, que l'on chantait pour vous comme dans une Venise froide"<sup>88</sup>.

Les canaux de Venise sont des miroirs qui peuvent s'avérer mornes. De par son instabilité structurelle, la ville force les personnages mandiarquiens à ressentir le paradoxe de l'existence humaine, irrémédiablement suspendue entre présence et disparition. Après avoir témoigné de la commémoration inquiétante à laquelle il avait été invité "puisque le présent m'avait meurtri et que je désespérais dans l'avenir"<sup>89</sup>, le protagoniste de "Miroir morne" observe son image fuyante qui se reflète dans l'eau de la lagune, donnant lieu à une scène qui est aussi une méditation sur la nature dérisoire de toute perception assurée de soi et de sa présence au monde: "L'homme effrayant se tait, car la lune, parue au-dessus du cercle des cyprès, verse une lumière trouble, et il voit son reflet dans l'eau noir du bassin, parmi les formes blanches qui ne sont que nudités de déesses et petits nains moqueurs vêtus en prêtres de comédie"<sup>90</sup>.

Les personnages qui peuplent Venise sont pour la plupart des êtres liminaires, eux-mêmes suspendus entre l'affirmation de soi et l'effacement. Tout en ayant échappé à la mort violente, le fils de rat vit une existence fantomatique, complètement étrangère à la société des hommes, puisque sa seule présence est perçue comme un présage funeste: "Je me sentais vague et vidé tous ensemble"<sup>91</sup>, commente le narrateur après sa rencontre avec l'étrange personnage, "nous pensions qu'une humeur caligineuse aurait empli nos bronches de pestilence si nous avions seulement ouvert la bouche"<sup>92</sup>. De même, dans "Le triangle ambigu" le lecteur apprend des événements qui non seulement "n'exist[ent]pas dans l'espace de la réalité"<sup>93</sup>, mais dont le statut est rendu douteux même dans l'espace de la fiction, puisque le récit est entièrement conduit au mode conditionnel.

Lieu à la fois vécu et imaginé, en changement perpétuel comme l'eau qui coule dans ses canaux, Venise reflète l'instabilité du sujet qui s'engage à la décrire et elle représente le cadre idéal pour des narrations où

---

<sup>88</sup> ID., *La nuit séculaire*, Paris, Gallimard, 1979, pp. 68-69.

<sup>89</sup> ID., *Feu*, p. 88

<sup>90</sup> *Ibid.*

<sup>91</sup> ID., *Porte*, cit., p. 118.

<sup>92</sup> *Ivi*, p. 119.

<sup>93</sup> ID., *Mascarets*, p. 92.

l'écrivain met à l'épreuve les frontières de l'identité et les pouvoirs de révélation de la fiction. Georges Gusdorf rappelle d'ailleurs que le miroir, dont l'invention a été capitale pour le développement du genre de l'autoportrait, a vu le jour dans la ville lagunaire, et que dans les mains de certains artistes il a pu manifester ses pouvoirs de révélation:

[L]a possibilité de ce dédoublement spéculaire ne pouvait susciter la réalisation d'images de soi-même que chez des artistes en mesure de se poser la question de leur être singulier, et de se laisser fasciner par cette confrontation entre le réel et l'irréel, [...] interrogation de soi sur soi, comme si la confrontation entre l'individu et son reflet engendrait une recherche du principe de la similitude entre l'artiste et son double figuré, renvoyant ainsi à un troisième terme, par-delà les deux premiers, qui lui-même invite à une poursuite à l'infini dans le jeu de miroirs se renvoyant l'un l'autre, de reflet en reflet.<sup>94</sup>

Dans les récits vénitiens, Mandiargues ose franchir la frontière entre la fiction et l'autoportrait, donnant lieu à un jeu de miroirs infini où le sujet est en même temps révélé et effacé, bousculé dans un domaine qui appartient à la fois à l'Histoire et à la littérature, à la mémoire et à l'imagination, au quotidien et au mythe. En s'enfonçant dans le dédale des ponts et de ruelles, Mandiargues dessine la géographie incertaine des souvenirs et de l'imaginaire, jusqu'à ce que, comme le suggère un passage particulièrement évocateur dans "L'étudiante", l'espace lagunaire ne parvienne à coïncider avec celui – exaltant et tragique – de la page écrite:

Les livres vieux sont à qui vraiment les aime une métropole sévère et bariolée que le désir boursouffle en maints délicieux couloirs fleurant, ainsi que de vénitiennes *merverie*, [...] mais où se perdra tout de suite le connaisseur [...] s'il se hasarde entre les sombres parois bâties de maroquin à nerfs d'un pont des soupirs qui ne mène qu'aux nécropoles hantées des jésuites; et pourtant je sais qu'il est aussi des rialtos de vélin dentelé d'or qui ouvrent derrière leurs gardes de papier vert pomme un jardin féerique où librement escaladent le ciel les plus audacieux balcons d'où se pencha jamais un visage humain.<sup>95</sup>

---

<sup>94</sup> G. GUSDORF, *Auto-bio-graphie*, Paris, Odile Jacob, 1991, p. 339.

<sup>95</sup> A. PIEYRE DE MANDIARGUES, *Soleil des loups*, Paris, Gallimard, 1979, pp. 111-112.